

Tomasz Kunz

Uniwersytet Jagielloński

Komunikacja społeczna i wiersz

O książce Anny Kałuży *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*

Abstract

Social Communication and a Poem

This article is a review of Anna Kałuży's book *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*. Kałuży observes that the processes of transformation of art associated with global cultural, social and economic changes have stripped poetry of its autonomy and made the traditional aesthetic criteria no longer useful for the evaluation and description of poetic works. The book tries to go beyond the alternative of either sheer continuation or annihilation of the aesthetic concept of modern poetry and discusses new possibilities for poems to participate in the globalised world of social communication. In a set of brilliant interpretations Kałuży shows how the poems of some contemporary Polish poets manage to break the social isolation and effectively take part in the processes of social distribution and circulation of signs.

Słowa kluczowe: polska poezja współczesna, modernizm, estetyka, komunikacja społeczna, wiersz

Keywords: contemporary Polish poetry, modernism, aesthetics, social communication, poem

Kiedy Anna Kałuża w podtytule swojej książki¹ pyta o sposoby, w jakie wiersze współczesnych poetek i poetów zyskują i przekazują znaczenia, pyta w istocie o społeczno-kulturowe okoliczności, w jakich dokonuje się złożony proces znaczeniowtórzy. Interesuje ją zatem nie tyle jakaś immanentna semantyka wiersza, ile kontekstowo uwarunkowany, usytuowany w ramach instytucjonalnych, kolektywnych praktyk kulturowych, proces wytwarzania i nadawania znaczeń, którego przedmiotem staje się wiersz pozbawiony estetycznej autonomii i definiujących go *a priori* wyznaczników formalnych.

Kałużę interesują zatem nie tyle wiersze pojęte jako samoistne twory językowe, będące przedmiotem interwencji interpretacyjnej czytelnika, ile historycznie i kulturowo uwarunkowane rezultaty owej interwencji, a więc odczytania, które za sprawą rekontekstualizacji, wytwarzającej pewne nadane, nadmiarowe znaczenia, czynią z wiersza zawsze jakiś konkretny użytek. Użytki te mogą mieć różny charakter – nie tylko estetyczny, lecz także egzystencjalny, polityczny czy poznawczy – a każdorazowa decyzja o ich aktywizacji zmienia nie tylko tryb lektury, ale także charakter i znaczenie wiersza. Dominujący w dwudziestowiecznej krytyce sposób lektury odwoływał się przede wszystkim do kryteriów estetycznych, a podstawowy kontekst analityczno-interpretacyjny stanowiły poetyka i historia literatury wraz ze składającymi się na nią elementami (nurtami, prądami, konwencjami, gatunkami, szkołami poetyckimi). Kałuża zastanawia się natomiast nad możliwymi sposobami nowego, instytucjonalnego usytuowania poezji, wychodząc z założenia, że języki krytyczne korzystające z tradycyjnie pojętych kategorii estetycznych, poetologicznych i historycznoliterackich są już dzisiaj niewystarczające. Punkt wyjścia do tego rodzaju rozważań stanowi, wykraczające poza wąsko pojętą dziedzinę twórczości poetyckiej (i samej literatury), ogólne przekonanie o zasadniczej i głębokiej „zmianie kulturowo-ekonomicznej i związanych z nią procesach przeobrażania sztuki” (s. 5), które przekształciły także sposób jej postrzegania oraz pojmowania. Ta szeroka perspektywa sprawia, że Kałuża w teoretycznej części swojej książki chętniej powołuje się na teksty współczesnych estetyków i teoretyków sztuk wizualnych niż literaturoznawców czy krytyków poezji. Także w części interpretacyjnej bardziej inspirowane podczas lektury wierszy współczesnych okazują się – jej zdaniem – konteksty pozapoetyckie (np. filozofia polityki, etnografia lub estetyka sztuk wizualnych).

Czy jednak konsekwentna rezygnacja ze wszystkich istotowych wyznaczników wierszowości i poetyckości nie pozbawia poezji jej intersubiektywnie identyfikowalnego materialnego „nośnika”, który musi posiadać jakieś niezbędne minimum esencjalnych właściwości gwarantujących mowie poetyckiej przedmiotową odrębność i rozpoznawalność? Wydaje się, że owym ab-

¹ A. Kałuża, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015. Wszystkie cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

solutnym minimum organizacji wierszowej, co do którego bylibyśmy w stanie się porozumieć, jest podział na wersy. Kiedy Stanley Fish w głośnym artykule *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi* opisuje przeprowadzony przez siebie eksperyment, to aby stworzyć przedmiot językowy, w którym jego studenci mogliby rozpoznać wiersz, musi zapisać nazwiska językoznawców w kolumnie, a nie w rzędzie. I to właśnie jest owo niezbędne minimum, co do którego powinniśmy się zgodzić, choć przypadki cyberpoezji lub wideopoezji omawiane we *Wprowadzeniu* każą zakwestionować i to zdroworozsądkowe przekonanie, skoro – jak zauważa autorka – namysł nad związkami poezji i nowych mediów skłania do postawienia fundamentalnych pytań „o materialne podstawy poezji, o medium, w jakim się zjawia, i kod, jaki tworzy w ramach tego medium” (s. 46) i skoro media (bio)technologiczne pozwalają dzisiaj uwolnić poezję od „jednej, dominującej postaci i przywiązania do określonego [językowego – T.K.] kodu” (s. 46).

Czy nie oznacza to jednak, że pozbawiając całkowicie poezję estetycznej autonomii, właśnie z jej pozaestetycznych „użytków” czynimy paradoksalnie jej istotę, a przynajmniej jedyny dostępny nam wymiar twórczości poetyckiej? Czy nie absolutyzujemy naszego intencjonalnego, społecznie regulowanego odniesienia do tekstu kosztem świadomości wpisanych w ów tekst konwencjonalnych czy instytucjonalnych, a więc także społecznie wytworzonych, lecz przecież jakoś zobiektywizowanych reguł pisanie i czytania? Czy poezja faktycznie nie ma autonomicznej wartości estetycznej przejawiającej się w jej języku w postaci owej osobliwej resztki niedającej się sparafrazować ani zużytkować? Sądzę, że książka Anny Kałuży obok innych zalet posiada i tę, iż swoim radykalizmem skłania do postawienia takich, pozornie anachronicznych pytań i upomnienia się, choćby wbrew intencjom autorki, o – jak to ujmował Andrzej Sosnowski – odróżnienie poezji od tego, „co z niej wynika, a co poezją zawsze i nigdy nie jest”².

Anna Kałuża w pierwszej, teoretycznej części książki, w której prezentuje zasadnicze założenia swojego projektu krytycznego, ideę estetycznej autonomii poezji rozumie dość wąsko, a więc niemal wyłącznie jako świadectwo indywidualnej ekspresji autorskiej lub formalistycznego, awangardowego eskapizmu, zasadniczo obojętnych wobec kwestii społecznych i ekonomicznych uwarunkowań, a nie na przykład jako – przebiegającą w zmieniających się warunkach społeczno-kulturowych – historię rozmaitych sposobów aktualizacji pewnych instytucjonalnie wypracowanych, rozpoznawalnych konwencji i reguł zapewniających poezji *quasi*-obiektywny status. Nic dziwnego zatem, że w tak pojmowanej autonomii poezji autorka dostrzega przede wszystkim narzędzie „zachowania kulturowego *status quo*” (s. 6). Poezja bardziej świadoma instytucjonalnych uwarunkowań i nastawiona krytycznie wobec trady-

² A. Sosnowski, *Końce poezji* („druga prezentacja” Elizabeth Bishop) [w:] *idem, Najryzykowniej*, Wrocław 2007, s. 89.

cyjnie przypisywanej jej roli okazuje się zaś w tej perspektywie pozbawiona przekonującego społecznego umocowania, co powoduje faktyczne osłabienie jej „kulturowego i politycznego potencjału” (s. 6) i możliwości realnego wpływu na zmianę panujących stosunków społecznych. Kałuża najwyraźniej nie wierzy w jakiegokolwiek pożytki wynikające z podtrzymywania autonomii pola literackiego opartego na autonomii estetycznej samej literatury, dlatego bez wahania poświęca ją na rzecz polityczności, poszukując przede wszystkim dla poezji nowego miejsca i nowej roli w przestrzeni komunikacji społecznej. Osłabienie tradycyjnie uprzywilejowanej pozycji wysokoartystycznej literatury, a w jej obrębie zwłaszcza poezji, wiąże zatem nie tylko z wyczerpaniem się tradycyjnych kryteriów wartościowania estetycznego, lecz także ze ścisłym uzależnieniem sztuki od porządku ekonomicznego i logiki rynku kapitalistycznego, utrzymując, że właśnie te zjawiska stanowią realny i konieczny do uwzględnienia kontekst, w jakim powinniśmy rozpatrywać możliwe sytuowanie poezji „we współczesnym uniwersum kulturowym” (s. 8). Kres tradycyjnej estetyki powołał bowiem do życia „nowe postacie estetyki i przede wszystkim nowe rozumienie estetyczności” (s. 13), wskazujące na „»uwikłania« wolnej i rzekomo bezinteresownej estetyczności w rozmaite konteksty” (s. 14) – antropologiczne, etnograficzne, ekonomiczne czy polityczne, zdolne nadać „wiązce znaków”, którą jest pierwotnie wiersz, konkretne, społeczne znaczenie. Znaczenie wiersza konstituuje się więc dzisiaj nie tyle w indywidualnym akcie jego tworzenia czy interpretacji, ile w procesach dystrybucji i cyrkulacji znaków w rozmaitych kanałach komunikacyjnych, posiadających zawsze charakter ponadindywidualny, co stwarza szansę na ponowne włączenie twórczości poetyckiej w proces społecznej wymiany symbolicznej i przełamanie przekonania „o zasadniczej izolacji poezji w społeczeństwie” (s. 24).

Wynika stąd bezpośrednio postulat dotyczący funkcji poezji, która ma poszerzać przestrzeń owej medialnej cyrkulacji znaczeń, przyczyniając się do stwarzania „nowych warunków komunikacji” (s. 20), choć nie powinna już pretendować do miana w jakiegokolwiek sposób uprzywilejowanej praktyki komunikacyjnej (przypisując na przykład poecie rolę pośrednika między sferą materialną a transcendentną). Sposobem osiągnięcia tego celu jest zerwanie z estetycznym dystansem oraz metafizycznie ufundowanym dualizmem (podziałem na ideę i jej materializację, symboliczną przestrzeń języka i empiryczną rzeczywistość) i przyjęcie postawy „estetycznej partycypacji” (s. 24), której nie należy jednak utożsamiać z bezpośrednim „zaangażowaniem”. Estetyczna partycypacja naznaczona jest bowiem ambiwalencją wynikającą ze świadomości konwencjonalnego i zapośredniczonego charakteru owej symbolicznej praktyki, jaką jest pisanie (i czytanie) wierszy, pojęte jako rodzaj artystycznej gry, w której poczucie rzeczywistego współuczestnictwa i „tymczasowej identyfikacji” (s. 25) łączy się w sposób nieunikniony z doznaniem „podobnie nietrwałego poczucia obcości” (s. 25). Nie zmienia to jednak faktu, że współczesna poezja w swoich najbardziej krytycznych przejawach

posiada, zdaniem autorki, zdolność aktywizowania lokalnych – zdefiniowanych „etnicznie” bądź „środowiskowo” – obiegów komunikacyjnych, a także tworzenia, modyfikowania i wzmacniania wspólnotowych więzi wykraczających poza zdystansowany „uniwersalizm” i „ponadczasowość”, typowe dla wysokomodernistycznych koncepcji poezji. Zacieśniając więzy wspólnotowe, poezja powinna jednocześnie przyczyniać się do osłabienia rygorów odnoszących się do konwencji przedstawiania, dostarczać nowych, nieoczekiwanych możliwości postrzegania rzeczywistości, wyzwalać z ograniczeń i zakazów (politycznych, obyczajowych, religijnych) dotyczących naszych wyobrażeń, fantazji i pragnień. Wynika z tego wprost postulat odrzucenia myślenia o sztuce w kategoriach pozoru estetycznego przeciwstawionego rzeczywistości. Opozycję tę zastępuje zasadniczo nieodróżnicowana przestrzeń komunikacyjna, która nie odtwarza żadnej istniejącej uprzednio wobec niej rzeczywistości, a mimo to jest w stanie wszechstronnie, choć lokalnie, oddziaływać na tę rzeczywistość. Jak to metaforycznie ujmuje autorka, w wierszach realizujących tę strategię – a więc m.in. w poezji Szczepana Kopyta, Krzysztofa Siwczyka, Darka Foksa, Grzegorza Wróblewskiego czy Edwarda Pasewicza – pojawia się przestrzeń wskazująca na „ontologiczne »nigdzie«, z którego paradoksalnie rozchodzą się drogi do społecznego i kulturowego »wszędzie«” (s. 31).

Proces poszerzania przestrzeni i możliwości komunikacyjnych, w którym poezja współczesna powinna aktywnie uczestniczyć, dokonuje się także za sprawą nowych mediów i nowych technologii elektronicznych, co widać na przykładzie poezji cybernetycznej i cyfrowej. Kałuża, powołując się na estetyka i filozofa sztuki, Arthura C. Danto, przekonuje, że właśnie „wewnętrzne ograniczenia samego medium” odpowiadają często „za postępowość bądź anachroniczność poszczególnych sztuk” (s. 41). Poezja cybernetyczna zrywa nie tylko z tradycyjnym medium, jakim jest pismo alfabetyczne, i z tradycyjnym nośnikiem, jakim jest papierowa książka, ale odrzuca także linearność tekstu poetyckiego na rzecz symultaniczności, wariantowości i intermedialności przekazu (łączenia fonosfery, ikonosfery i logosfery), zacierając chętnie granice między sztuką, nauką i techniką. Kałuża prezentuje w tej kwestii technologiczny optymizm, przewyższając niekiedy entuzjazmem samych twórców cyberpoezji. Dostrzega bowiem w nowych mediach nie tylko alternatywne kanały komunikacyjne, zmieniające relacje (także ekonomiczne) rządzące tradycyjnymi formami obiegu twórczości literackiej, lecz także narzędzia służące zakwestionowaniu materialnych podstaw tradycyjnej poezji, odbierające jej ostatnie pozory esencjalności, związane z ograniczeniami, jakie nakłada na daną dziedzinę sztuki właściwe mu medium, decydujące w znacznym stopniu o jego specyfice.

Po takim *Wprowadzeniu*, noszącym wszelkie cechy mocnego projektu krytycznego czy wręcz manifestu estetycznego, rozdziały analityczno-interpretacyjne, stanowiące zasadniczą część książki, czyta się, chcąc nie chcąc, jak praktyczną, lekturową realizację zawartych w części teoretycznej zapowie-

dzi dotyczących nowych możliwości komunikacyjnych poezji. Nie oznacza to jednak, że przedstawione interpretacje mają charakter ilustracyjny lub egzemplifikacyjny wobec tez i postulatów sformułowanych we *Wprowadzeniu*. Przeciwnie. Kałuża poprzez akty lektury wybranych poetek i poetów rozwija i uzupełnia swój projekt teoretyczny. Rezygnuje, co oczywiste, z projektowania hermeneutycznej sytuacji intymnego dialogu z wierszem rozumianym jako autonomiczna całość, niewiele uwagi poświęca także namysłowi nad indywidualną poetyką omawianych autorek i autorów. Zamiast tego proponuje polityczną lekturę tekstu pojmowanego jako część złożonego, uwarunkowanego społecznie i kulturowo systemu komunikacyjnego, wszelkie rozważania nad sposobami użycia języka odnosząc od razu do socjosphery i tworzących ją dyskursów. Okazuje się jednak, że interpretacyjna użyteczność idei i konceptów zaczerpniętych w większości ze współczesnej refleksji estetycznej o silnym zabarwieniu politycznym bywa niekiedy mocno ograniczona.

W trzech kolejnych rozdziałach książki Kałuża przygląda się twórczości wybranych poetek (zaledwie dwóch) i poetów (aż dziesięciu). Nie zamierzam rozstrzygać, czy ta uderzająca dysproporcja jest znacząca (choć w perspektywie politycznej orientacji krytycznego projektu Kałuży taka być jednak musi) i czy odzwierciedla ona uwewnętrznioną mimo woli patriarchalną logikę i jej symboliczną przemoc. Gdyby przyjąć, że kryterium doboru stanowiły estetyczne preferencje autorki, wniosek będzie jeszcze bardziej ambarasujący, jeśli weźmie się pod uwagę tak stanowczo wyrażane przez Kałużę przekonanie – które z ochotą podzielam – o nieistnieniu neutralnych, niewyikłanych w pozaartystyczne, ideologiczne konteksty, kryteriów estetycznego wyboru. Ironizuję może zbyt łatwo, nie po to jednak, żeby wykpiwać realny problem męskiej nadreprezentacji w środowisku poetyckim (i książce Anny Kałuży), ale by pokazać obosieczność absolutyzowanych kategorii i kryteriów „politycznych”, które autorka mimo woli – co także mnie cieszy – poświęca w imię wewnętrznej logiki i kompozycyjnej spójności książki.

Trzy kolejne rozdziały *Pod grą* podporządkowane są tematycznie trzem nadrzędnym problemom, które wyrażone zostają za pomocą pytań: o dzisiejszą funkcję poetek i poetów zarówno w polu sztuki, jak i nade wszystko w szeroko rozumianym uniwersum społecznym, o znaczenie idei końca sztuki i końca poezji, w cieniu której wydają się tworzyć współcześni artyści oraz o miejsce „we współczesnym świecie komunikatów” (s. 19) wybitnych polskich poetów nowoczesnych (Miłosa, Iwaszkiewicza, Różewicza), których na przełomie XX i XXI wieku przywykło się określać wzniosłym, odwołującym się do modernistycznych skal wartościowania, mianem Starych Mistrzów.

W części zatytułowanej *Kim jest poetka, kim jest poeta?* Kałuża przygląda się twórczości Grzegorza Wróblewskiego, Szczepana Kopyta, Justyny Bargielskiej i Krzysztofa Siwczyka, poszukując formuł interpretacyjnych zdolnych symbolicznie określić ich pozycję w polu sztuki, zawłaszczanym stopniowo przez porządki ekonomiczne, technologiczne, społeczne czy ko-

munikacyjne, tradycyjnie lokujące się dotąd poza sztuką lub na jej obrzeżach (a przynajmniej tak właśnie postrzegane przez większą część krytyki). Kałuża nie ukrywa, że interesują ją przede wszystkim konteksty pozaliterackie, pozwalające usytuować poetkę i poetę w nowej dla nich pozycji społecznej, poza tradycyjnie wyznaczanymi im rolami, w orbicie oddziaływania nauki, techniki, ale także, a może przede wszystkim – symbolicznej władzy, przejawiającej się w rozmaitych: językowych, wyobrażeniowych, ale także ekonomicznych formach przemocy i wykluczenia. Stąd w tytułach poszczególnych esejów określenia zaczerpnięte ze słownika nauki lub techniki („poeta-etnograf”, „poeta-architekt”), wskazujące na nowy typ „profesjonalizacji” twórcy, wykraczającego poza wąski repertuar dostępnych mu dotąd ról społecznych, a także ze słownika polityki władzy, dominacji i podporządkowania („poeta jako krytyk systemu władzy” i „poetka jako materializacja męskiej fantazji”).

Zarówno Grzegorz Wróblewski, jak i młodszy od niego o jedno pokolenie Szczepan Kopyt prezentują się jako twórcy wykorzystujący estetyczne możliwości poezji do zadań poznawczych zorientowanych na odsłanianie luk i pęknięć w wytwarzanym społecznie obrazie rzeczywistości i zmierzający do takiego przeformułowania „tradycyjnego paktu komunikacyjnego” (s. 80), w którym gest poetycki stałby się integralnym i równoprawnym względem innych dyskursów elementem kulturowej produkcji tego obrazu. Wróblewski, odwołując się do swoich emigracyjnych doświadczeń, tworzy coś na kształt poetyckiego odpowiednika Geertzowskiego „gęstego opisu” etnograficznego, mnoży punkty widzenia i unikając zarówno pułapki pozornego uniwersalizmu, jak i pokusy prywatności zawężającej perspektywę postrzegania, ukazuje niespójny obraz świata, „przez który przebiegają siły eksploatacji i adaptacji, dominacji i wyzysku” (s. 66). Wiersze Szczepana Kopyta uwalniają z kolei na konieczność funkcjonowania w warunkach komunikacyjnych narzuconych i w znacznej mierze kontrolowanych przez kulturę masową oraz zaawansowane przemiany technologiczne, osłabiające społeczną sprawczość poetyckiego przekazu i zmuszające do poszukiwania nowych form i kanałów komunikowania się poety z odbiorcami.

Postulowane przez Kałużę społeczne zaangażowanie współczesnej poezji pozostaje zresztą, jak mi się wydaje, najbardziej kłopotliwym elementem i najsłabszym, choć przecież kluczowym ogniwem całego jej projektu krytycznego, ze względu na postulatywny, a nie faktyczny charakter owego zaangażowania. Uruchomienie licznych i bogatych kontekstów interpretacyjnych z zakresu estetyki ponowoczesnej (odnoszącej się w głównej mierze do sztuk wizualnych) pokazuje mimo woli immanentną (polityczną? emancypacyjną?) słabość języka polskiej poezji w porównaniu z bogactwem i różnorodnością języków krytycznych, jakimi operuje polska sztuka współczesna. Potencjał polityczny, tak wytrwale tropiony w wierszach przez Kałużę, raz po raz wydaje się ulegać roztrwonieniu. Jego energia zostaje albo, jak u Justyny Bargielskiej, przekierowana na tor psychoanalityczny, gdzie ulega rozładowaniu w obsza-

rze fantazmatu, albo, jak u Szczepana Kopyta czy zwłaszcza Darka Foksa, wytraca się w ludycznej językowej inwencji, popkulturowej prowokacji, semantycznej nieoznaczoności lub niefrasobliwej zdarzeniowości przybierającej często – jak u innego z omawianych przez Kałużę poetów, Bohdana Zadury – postać minimalistycznego, jednorazowego czy też „okolicznościowego” „wydarzenia piśmiennego”, pozbawionego istotnych społecznych konsekwencji. Pokazuje to bezsilność poetyckiego przekazu, sprowadzającego się często wyłącznie do estetycznego gestu, nawet tam, gdzie pozornie nie ma już miejsca na żadną – tradycyjnie pojętą – estetykę. Ten sam zarzut można by sformułować w odniesieniu do poezji Krzysztofa Siwczyka, której negatywny potencjał Kałuża wpisuje w szczególnie rozumianą metaforę architektoniczną. Twórczość tę można jednak z równym powodzeniem odczytywać jako pasywną, depresyjną wizję świata w ruinie, w którym ta ostatnia pełniłaby funkcję pustej, ahistorycznej alegorii, pozbawionej relacji z jakąkolwiek całością wypełnioną sensem. W takim ujęciu świat ukazany w wierszach Siwczyka byłby światem widmowej, zapowiadanej i wciąż odraczanej apokalipsy, której spełnienie odwleka się w nieskończoność. Tę uporczywą samokwestionującą się pracę języka można i należy doceniać, ale doprawdy trudno mówić o budowaniu wokół takiego projektu poetyckiego jakichś alternatywnych wspólnot czy obiegów komunikacyjnych.

Uderzające jest, że jedyna poetka w tym zestawieniu pojawia się jako przykład nieudanego oporu wobec systemowych mechanizmów patriarchalnej przemocy, której logikę, zdaniem Kałuży, podświadomie zdaje się akceptować, rekompensując sobie własne podporządkowanie perwersyjnymi fantazjami, nienaruszającymi jednak trwałości dyskryminującego porządku. Poetycki dorobek Bargielskiej zostaje oceniony krytycznie, ponieważ w swoich realizacjach „nie wychodzi poza obręb kulturowych fantazmatów modelowanych przez patriarchalne i chrześcijańskie myślenie” (s. 111), a w opisach kobiecej seksualności i kobiecych fantazji seksualnych nie uwzględnia „systemowego charakteru dyskryminacji kobiet” (s. 113). Kałuża nie dostrzega w tej poezji „żadnych emancypacyjno-politycznych znaczeń” (s. 111), co sprawia, że w myśl przyjętych przez siebie reguł wartościowania nie może uznać twórczości Bargielskiej za udany projekt artystyczny. Takie są ostateczne rezultaty konsekwentnego upodrządniania i instrumentalizowania jakości estetycznych wobec pożytków społecznych, a także przekonania o bezpośrednim przełożeniu stwarzanego w poezji „kulturowego obrazu kobiety” na jej realną pozycję w społeczeństwie. Nawet jeśli przyjąć, że Bargielska w swoich utworach głosi perwersyjną pochwałę zniewolenia i uzależnienia od – wspartych na autorytecie religii – męskich fantazmatów na temat kobiecości, to dlaczego z definicji wykluczać możliwość krytycznego odczytania takiego poetyckiego przedstawienia przez czytelnika, dlaczego zrzucać na artystę spoczywający na odbiorcy obowiązek wykonania interpretacyjnej pracy i uzależniać ocenę twórczości od poziomu jej emancypacyjno-politycznej poprawności, mierzo-

nej w dodatku dość dyskusyjnymi kryteriami? Bargielska nie ma obowiązku ukazywać w swoich wierszach obrazu świata oraz istniejących w tym świecie relacji między kobietami a mężczyznami w sposób, który byłby zgodny z postępowymi, emancypacyjnymi wzorcami. Ma ukazywać świat takim, jakim go doświadcza, nawet jeśli jej doświadczenie jest świadectwem uwikłania w modele patriarchalnej czy religijnej przemocy. Rozliczać możemy ją z języka, w jakim to robi, a więc z tego, czy na poziomie wyrażania korzysta z klisz i skonwencjonalizowanych form przedstawiania czy też dokonuje twórczych przesunięć w dostępnych sposobach ekspresji swojego doświadczenia, nadając mu w ten sposób potencjał krytyczny i wywrotowy względem zastanych sposobów opisu rzeczywistości: zawsze już uwikłanej w jakiś stereotyp, w jakieś dominujące i w ten czy inny sposób opresywne imaginarium.

Następna część książki, zatytułowana *Wiersze po końcu poezji*, zbudowana jest wokół tytułowego konceptu „końca poezji”, ujmowanego w szerszej perspektywie „końca” czy też „zmierzchu” sztuki. Koniec poezji nie oznacza jednak dla Kałuży jakiegoś definitywnego kresu jej dziejów, wymagającego żalobnego opłakiwania niemożliwej do zrekompensowania straty. Przeciwnie, za Jean-Lukiem Nancym autorka twierdzi, że „koniec sztuki jest zawsze początkiem jej wielości” (s. 257), widzi w nim zatem nie tyle domknięcie, ile otwarcie, które staje się możliwe za sprawą kresu pewnej utopii, „poetyckiego marzenia o stworzeniu »własnego« języka” (s. 154), który byłby zarazem ponadczasowy i uniwersalny, tak aby z jego słów – jak to ujmuje Gadamer – można było „wnieść trwałą budowlę, która [...] ma wartość na dziś i na zawsze”³. Kałuża chwali bohaterów swoich esejów – Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Bohdana Zadurę, Darka Foksa i Kirę Pietrek – właśnie za to, że ich wiersze nie przynoszą pojednania ze światem, nie są azylem, dającym czytelnikowi spokój i ukojenie, ale przeciwnie, wprowadzają zerwania i ukazują rysy w pozornie spójnym obrazie rzeczywistości. Podkreślając „znaczenie niepojednawczego aspektu sztuki” (s. 55), ceni zatem doraźność, a nie ponadczasowość, społeczne zaangażowanie rozumiane jako momentalna, aktywna interwencja w zastany porządek spraw „tego świata”, a nie skupienie się na „odwiecznych wartościach”.

W esejach poświęconych wierszom „po końcu poezji” autorka próbuje znaleźć inną formułę „końca”, który będąc faktycznym domknięciem tradycyjnej, nowoczesnej postaci poezji, odsłaniałby zarazem obecne w języku poetyckim, ukryte mechanizmy reprodukcji i reaktywacji, obce zarówno melancholijnie ponawianym – przybierającym zwykle patetyczną, lecz niekiedy także wodewilową⁴ formę – gestom żegnania się z tym, co w swojej jakoby ostatecznej

³ H.-G. Gadamer, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 95.

⁴ Na ów „wodewilowy”, skonwencjonalizowany, a zarazem ryzykowny w aspekcie zarówno estetycznej, jak i konceptualnej nośności, wymiar idei „końca poezji” zwraca uwagę cytowany już Andrzej Sosnowski, pisząc: „obwieszczenia końców cechuje mocny pa-

i uniwersalnej postaci jawi się jako bezpowrotnie utracone, jak i naiwnie perspektywnym, awangardowym gestem transgresji, odwołującym się do mocnych projektów estetycznych.

W eseju o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego Kałuża pokazuje, w jaki sposób autor *Peregrynarza* w kolejnych tomach wierszy podejmuje, aktualizuje, a następnie porzuca dwie ważne, idealistyczne poetyckie tradycje czy „postaci poezji” (s. 134) – romantyczny mit poezji „naturalnej” oraz symbolistyczny mit poezji jako językowego kunsztu, posiadającego jednak swoją metafizyczną, niewypowiadalną istotę: ahistoryczną i niezmienną. Kałuża odkrywa u Dyckiego, głęboko zakorzenione i ujawniające się wyraźnie zwłaszcza w dwóch pierwszych książkach, „esencjalistyczne przekonanie o niezmienności i ponadczasowości sztuki” (s. 136), które jednak skonfrontowane zostaje z na wskroś historycznym doświadczeniem językowej i kulturowej kolonizacji: przymusowej polonizacji i związanej z tym faktem osobistej oraz rodzinnej traumy. Wystarczy dodać, że na ów kontekst historycznego i kulturowego wykorzenienia oraz dyslokacji, będący jedną z najbardziej uniwersalnych współczesnych formuł obcości⁵, nakładają się u Dyckiego także inne formy wykluczenia – choroba psychiczna matki, odrzucenie przez ojca czy homoseksualizm – by uznać, że ich nieuchronnie konfliktowy charakter prowadzić musi do jakiejś kolejnej odmiany dobrze znanej z poezji nowoczesnej historii o próbie odnalezienia własnej tożsamości za pomocą sztuki, prowadzącej do tej lub innej formy estetycznego rozczerowania i odrzucenia lub zanegowania poezji w imię zawiedzionego idealizmu. Dyckiemu udaje się jednak – zdaniem Kałuży – wyminąć tę mocno już wyżłobioną koleinę agresywnego lub pasywnego resentymentu za pomocą strategii poetyckiej, „w której historia postkolonialnego podmiotu [...] konwojowana przez medium idealistycznie pojmowanej poezji” (s. 150) nie jawi się już jako opowieść o próbie odzyskania poprzez to pojednawcze medium zagubionej tożsamości. Umieszczając „uniwersalne, ponadczasowe i ponadkulturowe pojęcia poezji” (s. 145) w kontekstach postestetycznych, pozbawionych wyraźnych punktów orientacyjnych w postaci mocnych teorii czy zespołu stabilnych kategorii o ustalonym polu znaczeniowym, Dycki oddaje się eklektycznej grze powtórzeń i różnic, postestetycznej manipulacji kodami oraz kategoriami charakterystycznymi dla obu teoretycznie wykluczających się, a w istocie

tos rzeczy ostatecznych. A przecież historia końców wygląda również jak jakiś wodewil lub kadryl literacki, jeśli skomponować zbiorowo niemalą grupkę autorów coś »kończących«” (A. Sosnowski, *op.cit.*, s. 89). I dodaje: „Być może literatura zmyśliła sobie swoje własne końce, aby jeszcze przez chwilę pozostać czymś interesującym. Nie kończąc się, będzie nieprzerwanie trwała dalej – jako coś niezbyt już interesującego. Albo też wymyśla się końce dla literatury, aby poczuć dreszcz odchodzenia w przeszłość razem z czymś rzekomo dostojnym i wielkim” (*ibidem*, s. 90–91).

⁵ Zob. R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności* [w:] *idem, Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 83–84.

zazębiających postaci poezji: tej wspierającej się na „mitologiczno-religijnej podstawie” (s. 141) idealistycznie pojętej estetyki oraz tej odwołującej się do konkretnych, historycznych, społecznie wytwarzanych praktyk kulturowych, w których przejawiają się „rozmaite formuły odmienności, inności i wykluczenia” (s. 147).

Jeśli kluczem do zrozumienia strategii poetyckiej Tkaczyszyna-Dyckiego uczyniła Kałuża swoiście rozumiane pojęcie formalnego eklektyzmu, to w przypadku twórczości Bohdana Zadury główną kategorią interpretacyjną byłaby „sprawozdawczość”. Uproszczony, anonimowy, sprozaizowany komunikat o charakterze sprawozdawczym nie funkcjonuje w poezji autora *Zejszcia na ląd* „pod postacią negatywu oryginalności” (s. 154), nie jest melancholijnym znakiem utraconego, obdarzonego szczególną siłą ekspresji „języka poetyckiego”. Strategia Zadury nastawiona jest na eksponowanie nie tyle indywidualnej, podmiotowej ekspresji, ile raczej samej jednostkowości jako różnicy przeciwstawionej zasadzie totalności. Jego minimalistyczne wiersze, które przede wszystkim interesują Kałużę, nie są przeciwieństwem modernistycznej czy awangardowej estetyki poetyckiej, ale nie dają się także wpisać w tradycję poezji aforystycznej. Zadura nie jest bowiem zainteresowany konfrontacją „z dotychczasowymi konceptualizacjami tego, co można określić mianem poezji” (s. 161), lecz stara się raczej poszukiwać innych niż tradycyjnie literackie form komunikacji z odbiorcą, imitujących proste sposoby kontaktu obecne w przestrzeni publicznej (napis na murze, potoczna mowa środowiskowa). Kałuża nazywa więc wiersze Zadury, za francuską antropolożką Béatrice Fraenkel, „wydarzeniem piśmiennym”, akcentując przede wszystkim ich nietrwałą, ulotną zdarzeniowość, związaną z jakimś konkretnym kontekstem, który wykracza zwykle poza kontekst ściśle literacki. Sceną pisaną i lektury najwłaściwszą dla tych tekstów byłaby zatem otwarta (pozbawiona nadzoru) przestrzeń miejska, w której znaki ulegają przyspieszonemu rozproszonemu, a nie kontrolowanemu przez profesjonalne lekturowe kompetencje „ekspertów” pole literackie.

W przypadku Darka Foksa, kolejnego bohatera tej pomysłowej opowieści o „końcach” poezji, „rezygnacja z literatury” (s. 170) oznacza radykalną neutralizację i odróżnicowanie wszelkich wyznaczników formalnej odrębności wiersza, jego reifikację, a więc potraktowanie go jako obiektu „pośród innych obiektów w świecie sztuki i niesztuki” (s. 174). Foks należy do grona poetów wyrażających w sposób najbardziej radykalny zainteresowanie „społecznym sposobem istnienia wierszy” (s. 177) i używających wiersza jako pola gwałtownego ścierania się i zazębiania rozmaitych języków, poprzez które wyrażają się rzeczywiste, często antagonistyczne siły: polityczne, ekonomiczne i kulturowe. Szczególny akcent położony tu zatem zostaje na materialność języka, dzięki maksymalnej redukcji wszelkich sygnałów poetyckości i zastąpieniu ich banalnym szczegółem, sloganem, frazesem, popkulturową kliszą, podniesionymi do rangi podstawowego budulca wierszy.

Nieco podobnie, choć za pomocą innych narzędzi i technik, zdaje się postępować Kira Pietrek, która w swoich wierszach także „chętnie zestawia z sobą różne polityczno-społeczne hasła” (s. 198), wyrzekając się zarazem wszelkich aspiracji do oryginalności, „autorskiej sygnatury, indywidualności głosu poetyckiego” (s. 201). Zamiast tego stara się wciągnąć na pustoszejącą i coraz bardziej obojętną dla odbiorców scenę poezji „jak największą liczbę aktorów” (s. 199), zanurzonych w konstytuujących ich role porządkach ideologicznych, by pokazać w istocie anonimowy proces konfrontowania się „ideologicznych obrazów, fraz i scen” (s. 203), którego ofiarą padają zarówno same jednostki, jak i ich podmiotowo rozumiana ekspresja – także poetycka, której tradycyjnie przyznawano uprzywilejowane i wyróżnione miejsce oraz szczególną zdolność przeciwstawiania się zbiorowym, zawłaszczającym mechanizmom zideologizowanej retoryki.

W ostatniej, czwartej części książki (*Cale złoto. Przyszłość poetów nowoczesności*) Kałuża zastanawia się nad możliwymi scenariuszami czytelniczej recepcji twórczości wybitnych polskich poetów nowoczesnych (Miłosza, Iwaszkiewicza, Różewicza) w zmienionych warunkach funkcjonowania literatury, poza granicami „wysokiego modernizmu”, wytyczonymi przez tradycyjne koncepcje zachodniej estetyki. Autorka pokazuje kompensacyjny aspekt modernistycznych, wysokoartystycznych strategii poetyckich, odsłania społeczne i obyczajowe uwikłania opisywanych postaw artystycznych, maskowane dążeniem do monumentalizacji sztuki lub przypisywaniem jej funkcji sublimacyjnej – poprzez patetyczny gest jej uwznioślenia (jak u Miłosza), afirmatywną estetyzację (jak u Iwaszkiewicza) lub resentymentalne, choć zawsze odraczane jej ostateczne odrzucenie (Różewicz). Figury wzgardliwego, wynoszącego się ponad świat „złotoustego młodzieńca”, który w późniejszej twórczości zastępuje swoją pogardę autorytarną i (samo)dyscyplinującą wizją rzeczywistości, zabezpieczającą przed jej odstręczającą faktycznością (Miłosz), artyści poszukującego ukojenia w idealizowanym goetheańskim obrazie Poety, obiecującym pojednanie i wyciszenie sprzecznych, gwałtownych namiętności (Iwaszkiewicz) czy zawiedzionego idealisty tęskniącego do utraconej jedności świata i metafizycznej esencji poezji (Różewicz) są dla Kałuży – zarówno w wymiarze estetycznym, jak i ideologicznym – modelowymi przykładami sublimacyjnego oddziaływania modernistycznego wzorca myślenia o sztuce i roli artysty. Poezja pełni tu zawsze funkcję idealizowanego – nawet jeśli odrzucanego i negowanego, jak w przypadku Różewicza – pojednawczego medium, któremu przypisuje się nieodmiennie uprzywilejowane miejsce pośród innych form komunikacji językowej. W perspektywie przyjętej przez Kałużę lekturowa przyszłość twórczości omawianych poetów i – jak można się domyślać – znacznej części wysokoartystycznej poezji nowoczesnej tkwi w możliwości czytelniczej zdrady modernistycznych ideałów, (dys)kontynuacji nowoczesnego modelu estetyki (tworzenia i recepcji), wprowadzeniu w pojednawcze medium mowy poetyckiej i poetyckiego widzenia świata nie-

pojednania i konfliktu, nawet kosztem pozbawienia poezji jej ontologicznej odrębności, a więc za cenę „profanacyjnej” zgody na „zniesienie różnic między użyciem języka w komunikacji masowej i w poezji” (s. 267).

Zarówno w części teoretycznej, jak i następujących po niej rozdziałach interpretacyjnych Kałuża z podziwu godną konsekwencją stara się wyjść poza prostą alternatywę kontynuacji i końca, poszukując nie tyle innego sposobu dalszego istnienia poezji – rozumianej jako szczególna odmiana języka, posiadająca trwałe, wyróżniające ją właściwości formalne – ile sposobów i warunków możliwości dalszego znaczenia poszczególnych wierszy, czy raczej „wiązek znaków”, które w sprzyjających okolicznościach mogą stać się wierszem, pojętym już nie jako osobna odmiana mowy, posiadająca niezmienną istotę i estetyczną autonomię, ale jako narzędzie komunikacji społecznej, któremu przypisane zostały pewne szczególne emancypacyjne funkcje i któremu miałyby przysługiwać pewien szczególny tryb lektury, nastawiony na mnożenie potencjalnych relacji znaczeniowych z elementami otaczającego nas świata. Uważam, że konsekwentne pozbawienie poezji wszelkich formalnych, estetycznych wyznaczników, owych „resztek specyficzności” (s. 36), pozwalających niezależnie od naszego nastawienia rozpoznać wiersz w „wiązce znaków”, musiałoby prowadzić także do zapomnienia owej szczególnej, przypisanej jej lekturowej praktyki, właściwego wyłącznie dla niej stylu odbioru (pozwalającego wyróżnić ją jako osobny przedmiot rozważań, bez czego książka Anny Kałuży nie mogłaby powstać). Nie zamierzam jednak wdawać się w polemikę, która toczy się wszak od dawna wokół pokrewnych idei „końca” czy „zniesienia” sztuki rozwijanych w kręgu postestetyki, estetyki ponowoczesnej czy postawangardowej. Nie wikłając się zatem w esencjalistyczną argumentację i pozostając na gruncie czysto relacyjnej, pragmatycznej oraz przygodnej semantyki, w której autorka dostrzega jedyną możliwość dalszego uczestnictwa poezji w społecznej wymianie znaczeń, pozostawiania poezji „w grze” społecznych, ekonomicznych i politycznych interesów, upomnę się jedynie na koniec o całkowicie zmarginalizowany i pominięty w omawianej książce aspekt czysto indywidualnego, egzystencjalnego wymiaru poetyckiej lektury. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że ma ona zawsze – podobnie jak nasze jednostkowe istnienie – w ostatecznym rozrachunku charakter społeczny, kształtowana jest bowiem przez zinstytucjonalizowane systemy rozumienia i kategoryzowania zjawisk, sterujące naszymi indywidualnymi praktykami interpretacyjnymi. Kałuża absolutyzuje jednak to, co społeczne, polityczne i zbiorowe, pomijając kwestię – niezależnego od społecznej użyteczności i emancypacyjnego potencjału – jednostkowego egzystencjalnego zaangażowania w proces czytania poezji. Jestem istotą społeczną i mój sposób czytania jest uwarunkowany i zdeterminowany społecznie, nie zmienia to jednak faktu, że realną stawką każdej lektury są także, a może przede wszystkim, moje prywatne, idiosynkratyczne interesy, a warunkiem ich zaspokojenia jest możliwość związania czytanego przeze mnie wiersza z moim osobistym

życiem i osobistymi problemami, a nie wyłącznie z kwestiami nierówności społecznych, ekonomicznego rozwarstwienia czy „etyki kapitalizmu”, które nie są mi obojętne – także ze względu na mój własny, dobrze pojęty interes – które często dotyczą mnie bezpośrednio, ale które nie determinują wyłącznie i do końca mojej egzystencji. Wszelkie nazbyt upolitycznione lub teoretycznie ufortyfikowane koncepcje lektury, odmawiające czytelnikowi prawa do pomyslenia estetyki odbioru opartej na ekonomii indywidualnej przyjemności, a nie czystej użyteczności społecznej, nie biorą pod uwagę owej prostej zależności, że tylko taki wiersz, który będę w stanie w sposób intymny związać z własnym życiem, zdoła uczynić je lepszym, a co za tym idzie – zdoła sprawić, abym zechciał uczynić lepszym także życie innych ludzi.

Bibliografia

- Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Gadamer H.-G., *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.
- Kałuża A., *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.
- Nycz R., *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności* [w:] *idem, Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Sosnowski A., *Końce poezji („druga prezentacja” Elizabeth Bishop)* [w:] *idem, Najryzykowniej*, Wrocław 2007.